



**7. Le dispositif de la  
programmation  
culturelle à la  
Cinémathèque  
française**

Thierry Baubias

**L'impératif social qui pèse, depuis les années 1980, sur les institutions chargées de diffuser le patrimoine cinématographique a contraint nombre d'entre elles à se doter de modes d'intervention culturelle afin d'accueillir les publics dans leur rencontre avec les œuvres cinématographiques.**

### **Le dispositif de la programmation culturelle à la Cinémathèque française**

La délicate alchimie d'une médiation faite d'enjeux socioculturels et de principes démocratiques

L'impératif social qui pèse, depuis les années 1980, sur les institutions chargées de diffuser le patrimoine cinématographique a contraint nombre d'entre elles à se doter de modes d'intervention culturelle afin d'accueillir les publics dans leur rencontre avec les œuvres cinématographiques. C'est alors que se développent des stratégies de médiation qui se définissent par des objectifs divers : enrichir le goût des publics, démocratiser les œuvres du patrimoine cinématographique, aménager le lien social, produire un système de valeurs partagées, réduire des inégalités culturelles, etc.

La médiation culturelle, telle que nous l'abordons ici [1], est envisagée comme un ensemble techniques et savoir-faire mis en œuvre par les acteurs sociaux de la culture. Sa vision la plus répandue est celle d'un acte de langage par lequel un professionnel (critique, historien, réalisateur, etc.) met en relation des films et des publics dans un cadre institutionnalisé. Cependant, si l'on entend par médiation toute chose (objets, processus, dispositifs ou cadres institutionnelles) qui s'interpose dans la réception des œuvres, l'étude des médiations s'étend au-delà de l'action des personnes et prend alors en compte des dispositifs en apparence moins visibles, formulés par les institutions elles-mêmes. C'est le cas des logiques de programmation de films qui, à partir de regroupement thématique (rétrospective sur la carrière artistique d'un cinéaste ou d'un acteur, panoramique sur un courant artistique ou un thème précis, etc.), constituent une forme d'accompagnement des publics dans la réception des œuvres. Le dispositif de programmation tient alors d'un acte de médiation dans le sens où, étant pris dans « l'agir communicationnel » d'une institution culturelle, les sensibilités personnelles des acteurs de la programmation deviennent des normes à partager collectivement, puisqu'elles se projettent, sous la forme d'un discours rationnel, dans l'espace public, là où se forge l'opinion commune à l'égard des œuvres diffusées. Comme le dispositif de programmation donne à voir des œuvres cinématographiques dans un contexte nouveau, à la simple fonction *informatrice* sur la diffusion des films s'ajoutent de nouvelles fonctions : *interprétative*, car le dispositif de programmation organise l'offre culturelle en des systèmes de représentation cohérents qui encouragent les consommateurs à suivre collectivement des parcours logiques de réception, et *légitimante*, car il institutionnalise ce qui ne relève a priori que du consensus implicite, à savoir la qualité de la culture patrimoniale du cinéma.

Bien que la Cinémathèque française ne se limite pas uniquement à projeter des films [2], le dispositif de programmation occupe une place centrale dans les actions culturelles qu'elle mène. C'est à partir des rétrospectives et hommages qu'elle livre dans sa programmation que se développent, autour des thèmes abordés, l'ensemble des autres activités qu'elle mène. Pourtant, le recours à de telles actions présuppose une situation conflictuelle à partir de laquelle l'objet de la médiation se doit de

## 7. Le dispositif de la programmation culturelle à la Cinémathèque française

---

remédier ou de prévenir les différends. Dans le champ culturel, la notion de conflit nécessite cependant quelques précautions car elle souligne plutôt l'idée d'une rupture sociale et culturelle intervenue entre les différentes couches de la population. La médiation culturelle a donc plus un rôle de régulation des inégalités sociales. C'est dans cette perspective que le dispositif de programmation intervient à la Cinémathèque française : il a pour objectif d'« assurer la diffusion au public, à des fins pédagogiques, scientifiques et professionnelles [...] par l'organisation de rétrospectives composées, soit des films accessibles à la grande masse du public et destinées à l'intéresser au cinéma, soit des films choisis notamment pour leur intérêt artistique, historique ou technique et destinées à un public plus restreint [...] » (Cinémathèque française, 2007 : 1). En ce sens, la médiation culturelle est « impliquée par la problématique de l'écart » (Caune, 1992 : 21), parce qu'elle a vocation de réduire à la fois la différence culturelle entre les groupes sociaux, les inégalités d'accès à la culture et l'antinomie entre culture d'élite et culture de masse.

Si la médiation peut être appréhendée par l'observation générale de l'ensemble des initiatives soumises à l'action culturelle de la Cinémathèque française, il n'empêche que cette approche met de côté la grande partie du public pour qui les pratiques culturelles ne se limitent qu'aux projections de films. Dès lors, il y a clairement un enjeu méthodologique à cibler ponctuellement notre analyse sur le dispositif de programmation. En quoi le dispositif de programmation en lui-même est-il donc capable de résoudre les contradictions sociales ? Quelle réponse peut-il apporter aux divers publics ? L'usage de la notion de médiation s'avère du coup particulièrement délicat, dans le sens où le dispositif de programmation en atteint certaines limites ontologiques. La première concerne le fait que l'acte de médiation ne dépend pas d'une situation « active », sensible dans le temps et l'espace. Si le contact avec l'œuvre a bien lieu, celui de la médiation n'intervient jamais en simultané mais, tout au mieux, en relation différée de la réception de l'œuvre, antérieurement ou postérieurement à celle-ci. C'est en cela que le dispositif de programmation diffère de la médiation muséale puisque, dans cette dernière, le sujet est directement en relation avec le dispositif soit par le contact d'un guide (ou d'un audio-guide) ou de procédures scénographiques (une organisation thématique de l'espace muséal, par exemple). La seconde concerne l'idée qu'une compréhension s'accomplirait sur la base d'une négociation d'un sens co-partagé entre des individus. A vrai dire, c'est l'idée même de négociation qui pose problème car le dispositif établit une communication unilatérale qui nous empêche de penser la formation d'un sens sur la base d'une intercompréhension. Dès lors, comment peut-on envisager le dispositif de programmation comme un processus démocratique ? Est-ce qu'au final, les dispositifs de programmation ne seraient-ils pas des formes de coercition qui viseraient à imposer des horizons culturels ?

Notre réflexion se déploiera en trois temps. Le premier s'intéressera aux conditions de formation d'une référence culturelle commune et à la position d'arbitre que joue le dispositif de programmation sur la définition d'une qualité patrimoniale. Le second questionnera les conditions d'existence du dispositif en tant qu'acte de médiation et la manière dont il intègre des principes démocratiques de par la nature libérale de son intervention. Ce qui nous amènera à un troisième temps, c'est-à-dire à analyser les stratégies mises en œuvre par la Cinémathèque française pour permettre à chacun d'accéder à la culture cinématographique.

### **Une médiation culturelle fondée sur l'arbitrage d'une référence culturelle commune**

## 7. Le dispositif de la programmation culturelle à la Cinémathèque française

---

Parce qu'elle repose sur des enjeux socioculturels, la programmation des films ne peut être isolée des dimensions politiques et institutionnelles qui l'enserrent et qui agissent comme autant de déterminations sur les discours de la médiation. En présentant le résultat des restaurations coûteuses, le travail d'une bonne conservation des bobines ou encore la capacité à accéder à des films rares, le dispositif de programmation donne à voir l'efficacité de l'action culturelle que les institutions mènent, en aval, du travail fait par les services patrimoniaux de l'Etat (CNC, Archives du film). Par exemple, la sortie de *Playtime* (Jacques Tati, 1967) des laboratoires de restauration aux salles du festival de Cannes en 2002 avait-elle d'autres ambitions que d'afficher les résultats d'un plan de sauvegarde (« Plan Nitrate » [3]) trop onéreux pour passer inaperçu et de justifier, par là même, le sort des investissements publics ? Il est du rôle de la médiation de justifier, aux yeux des contribuables, les moyens colossaux mis en œuvre et de les soutenir en rendant alors sensibles les normes, les règles implicites qui ont présidé à la sauvegarde des œuvres, à travers les logiques de programmation.

Cette vision du champ culturel pose alors l'acte de médiation comme la représentation du politique, car il justifie le propre souci des institutions culturelles de « faire des choses » pour s'auto-légitimer. En un sens, le dispositif de programmation constitue la réponse publique qu'apporte chaque institution sur la position culturelle à adopter, par la responsabilité qui leur est confiée, quant aux œuvres à diffuser. Le rôle d'une médiation culturelle prend donc ici toute son importance, car elle permet de construire des systèmes culturels de représentation et de signification, en d'autres termes des programmes qui amènent chaque institution à proposer au public un cadre d'attente artistique mais aussi, à travers ceux-ci, à se positionner en concurrence les unes par rapport aux autres.

Dans une perspective bourdieusienne, la programmation pourrait être envisagée comme la conséquence d'un conflit de légitimité publique entre des institutions qui entreraient en rivalité pour la qualité culturelle du patrimoine cinématographique. Le champ culturel deviendrait alors un lieu de tension entre des instances plus ou moins reconnues (dont font partie la Cinémathèque française, le Forum des images, le Musée du Louvre, le Centre Beaubourg, etc.) qui agiraient chacune à leur façon pour la revendication d'une légitimité patrimoniale. Il est vrai que le cas de la Cinémathèque française est particulier, dans le sens où il constitue un modèle type qui a déjà fait historiquement les preuves de sa supériorité en matière de culture cinématographique et d'évolution des goûts. Depuis son apparition, elle a toujours contribué à l'appréhension collective du caractère culturel de l'art cinématographique par une conception de la programmation fondée sur l'absence de jugement d'appréciation des œuvres. Cependant, s'il n'y a pas de critère apparent - qu'il s'agisse de nationalité, format, esthétique, époque de production, etc. - à la sélection des œuvres diffusées, face à une consommation cinématographique située massivement hors des murs des institutions culturelles et à l'apparition de nouvelles formes d'expression cinématographique, la Cinémathèque française doit composer avec la conséquence des phénomènes liés à la mondialisation : le changement des comportements de consommation, l'apparition de nouvelles compétences de réception et la grande hybridité des pratiques culturelles.

Ces stratégies de médiation relèvent alors d'un perpétuel processus de différenciation dans la recherche et le renouvellement des normes culturelles, par les structures de représentations et les dynamiques de filiation des œuvres qu'elle met en œuvre et qui semblent constituer les formes esthétiques de son identité patrimoniale. Lors des commémorations de mai 68, la Cinémathèque française a su ainsi se démarquer du flux médiatique qui résonna pendant plusieurs mois, d'une part,

## 7. Le dispositif de la programmation culturelle à la Cinémathèque française

---

en promouvant le rôle historique qu'elle a joué à travers « l'Affaire Langlois » et les mouvements contestataires qui s'en suivirent et, d'autre part, en présentant, à travers différentes rétrospectives [4], des objets rares et des œuvres inédites de ses collections. Les murs mêmes de l'institution deviennent alors un opérateur légitimant de la culture cinématographique, ils authentifient les productions cinématographiques en entourant d'une aura « tout ce qu'elle [l'œuvre] contient de transmissible de par son origine, de sa durée matérielle à son pouvoir de témoignage historique » (Benjamin, 2007 : 23). Ainsi, les logiques de médiation s'articulent sur des logiques institutionnelles dans le but d'exercer des formes de pression et d'autorité dans le champ culturel. Ce qui revient à dire que l'utilisation des stratégies de la médiation culturelle s'assimile tant à une forme de domination sur les représentations culturelles elles-mêmes qu'à des stratégies institutionnelles d'exercice du pouvoir sur les individus.

L'ensemble de ces déterminations externes contribue à la production d'un système culturel de représentations, à partir du pouvoir d'influence sur l'horizon culturel que les institutions imposent à travers les logiques de programmation qu'elles établissent. Cependant, si les acteurs de la programmation ont pour but d'apporter un regard original sur l'histoire du cinéma, aux questions « qu'est ce que l'on va montrer ? » et « comment ? » s'ajoute, par ailleurs, une dimension administrative et économique : d'une part, à travers la sélection des films qui sont connus, matériellement accessibles et potentiellement diffusables pour une période donnée et d'autre part, à travers le jeu de l'offre et de la demande dans lequel les publics influent sur les acteurs de la programmation par toute sorte de feedbacks [5]. A ce titre, la Cinémathèque française mène trois types d'actions : des enquêtes de terrain (identification des catégories socioprofessionnelles et des pratiques culturelles, mesures de satisfaction de l'offre), un contrôle des indices de fréquentation au guichet et une écoute des réactions par la mise à disposition à l'accueil d'un cahiers destinés aux libres commentaires des usagers, de la simple considération pratique (le chauffage de la salle, la défaillance de la machine à café ou la gestion des salles) à des revendications culturelles (demande de rediffusion d'un film qui a plu, proposition de films ou de cycles de programmation). Parce que les pratiques culturelles n'échappent pas au marché, le médiateur doit à la fois solliciter le désir et l'imagination chez les publics par une offre originale de biens culturels, tout en répondant à leurs attentes. C'est à travers cette communicabilité des expériences de réception que se constitue une rationalité culturelle, c'est-à-dire un ensemble d'exigences co-partagées auxquelles se réfèrent les débats culturels et au nom desquelles la consommation des publics se justifie. C'est ainsi que sont apparus, avec le succès en salle des films asiatiques, ces dernières années, des nouvelles programmations visant à satisfaire cette nouvelle communauté de goût composée en grande partie par un public jeune, adoratif du cinéma de genre, mais aussi de cinéphiles avertis qui y ont vu la délocalisation d'une certaine qualité artistique. Le travail de la médiation doit donc prendre en compte cette multiplication des pratiques de consommation, en proposant des cadres d'interprétation acceptables par tous, et apporter ainsi une vision globale de la culture en intégrant les divisions de la société et la diversité des formes et des modalités d'expression artistique.

Pourtant, il y a bien ici un leurre car, au final, il s'agit toujours de s'en remettre aux raisons du programmateur qui devient le seul arbitre de la rationalité culturelle, par le pouvoir qu'il a de formuler l'ultime décision sur ce qu'il considère légitimement comme la « bonne » culture. Si les logiques de programmation de la Cinémathèque française se donnent le droit de diffuser, durant une période donnée, une certaine conception de la culture cinématographique, elles entraînent donc la possibilité de s'appropriier le monde extérieur, en rendant les sujets porteurs d'idées, de représentations et de valeurs qui les rendent, à travers leur sociabilité, diffuseurs eux-mêmes du modèle culturel. Mais,

séparons-nous d'emblée des hypothèses de l'école de Frankfort : la programmation n'agit en aucun cas comme un instrument de répression idéologique car c'est là le principe même de toute politique culturelle qui voit en l'acte de médiation le vecteur d'acculturation, par l'adhésion aux codes collectifs du modèle culturel, « le liant sensible et symbolique » (Rasse, 2000 : 42) entre les personnes et le collectif. Et, c'est en cela qu'elle garantit « l'émergence d'une citoyenneté fondée sur des représentations communes de la sociabilité » (Lamizet, 1999 : 355). En somme, c'est en imposant une référence esthétique commune que les logiques de programmation ancrent notre appartenance sociale dans la continuité d'une histoire culturelle commune.

### La promesse de sens faite par le dispositif de programmation

En s'interposant entre les œuvres et les regards qu'on porte sur elles, le dispositif de programmation constitue une forme de communication fonctionnelle qui répond aux besoins de la société tant pour les intérêts publics des échanges culturels qu'il suscite entre les groupes sociaux que pour les flux économiques et administratifs liés à la gestion des biens artistiques par la Cinémathèque. En un sens, la programmation donne une consistance perceptible et consommable de la culture cinématographique dans l'espace public et enrichit la rencontre avec les œuvres par les commentaires qui en sont faits. Cependant le processus de médiation n'apparaît pas systématiquement car il ne peut s'exécuter que dans la mesure où les individus prennent conscience des intérêts culturels du dispositif. Or, les motivations qui poussent les spectateurs à aller voir un film à la Cinémathèque française ne sont pas nécessairement les mêmes que celles qui ont conduit les acteurs à le programmer d'une manière ou d'une autre. Bien des raisons peuvent être invoquées par les spectateurs - consolider sa culture personnelle, le bouche à oreille, les disponibilités personnelles, partager un moment entre amis, etc. - et cela de manière beaucoup plus indéterminée que le chercheur peut le supposer. Le discours de la programmation n'agit donc pas systématiquement dans le social et nous conduit ici à une complexité. En effet, la difficulté nous apparaît de telle sorte qu'il est malaisé de saisir le processus communicationnel de la médiation au moment où il se réalise et d'en mesurer les effets, car l'acte de médiation repose avant tout sur le droit que l'individu reconnaît à la Cinémathèque française de l'influencer. Prenons un exemple : je désire assister à la projection du film *Le Mépris* de Jean-Luc Godard, le 31 mars 2007 à 19h00. Je connais déjà ce film et je peux le rattacher à divers éléments contextuels (son appartenance à la Nouvelle vague cinématographique française, son succès en salle, ses interprétations et ses critiques, etc.) et filmiques (les lieux de tournage, les acteurs, ses références intertextuelles, etc.). Cependant, en lisant la brochure bimensuelle de la Cinémathèque française, je m'aperçois qu'il est programmé dans une rétrospective [6] des films auxquels a participé le directeur de la photographie Raoul Coutard : *Lola* (Jacques Demy), *Jules et Jim* (François Truffaut), *371ème section* (Pierre Schoendoerffer), etc. Je comprends que l'on souhaite orienter mon regard non pas vers les savoirs que j'aurais auparavant acquis, mais vers la qualité photographique ou, du moins, on me fait comprendre qu'il y a un intérêt à examiner de plus près le traitement plastique du film. Je deviens alors un élément de la stratégie de programmation de la Cinémathèque française car j'ai intégré ces intentions d'agir en faveur d'une médiation culturelle. Mon désir de consommer s'associe alors à l'introduction de normes de comportement et d'action, faites « d'attitudes spectaculaires, de gestes exemplaires, de conduites expressives qui confèrent une efficacité esthétique et une signification culturelle » (Leveratto, 2006 : 46) tant pour moi que pour celui qui a programmé le film de cette manière-là. En somme, il y a médiation dans la mesure où le sens produit lors de la réception est le

## 7. Le dispositif de la programmation culturelle à la Cinémathèque française

---

résultat d'une interaction par laquelle le spectateur s'approprie les intentions des acteurs de la programmation et l'amène, ensuite, à construire un système d'attente.

Cependant, à défaut de prouver que les intentions qui ont présidé au choix d'une programmation ont été bien décryptées par le public, on aurait tort de considérer l'acte de médiation sous la forme d'un contrat de réception à partir duquel existerait un consensus implicite entre le spectateur et le dispositif de médiation sur la signification de l'œuvre. En effet, rien ne permet d'infirmer l'existence d'incompréhensions latentes ou manifestes vis-à-vis du discours de la médiation. Il arrive parfois que l'œuvre que l'on souhaite voir, bien que l'on soit conscient (ou pas, d'ailleurs !) du cadre interprétatif de la médiation, soit différente de celle qui est effectivement vue. Ces différends, quand ils existent, ne remettent jamais en cause le film lui-même. Ils résident essentiellement au niveau de la médiation dans le processus d'attribution de l'objet, lorsque, par exemple, l'étiquette qui lui a été apposée relève d'une appréciation arbitraire : le fait de reconnaître à un film une appartenance à tel courant artistique, tel genre au lieu de tel autre, ou de lui donner une orientation de lecture qui serait moins pertinente qu'une autre. Ce qui conduit à penser l'acte médiateur comme une *promesse de sens* qui « entraîne chez le spectateur des attentes que la vision du film met à l'épreuve » (Jost, 1997 : 16). Le spectateur est alors en droit d'exiger que la promesse soit maintenue sous peine d'être déçu par la programmation ou sous peine de « mal » interpréter le film. Dans le cas d'un échec dans la négociation du sens, cela ne signifie pas un dysfonctionnement du dispositif de médiation (la pertinence et la qualité de la programmation n'engage que la Cinémathèque française), mais cela implique plutôt la « sincérité » de l'intention qui émane de la promesse (Searle, 1982 : 103). L'évaluation de la promesse dépend alors en partie de connaissances personnelles, des valeurs cognitives et morales de chaque spectateur ainsi que des croyances qu'il projette à reconnaître en la Cinémathèque française le lieu d'une légitimité culturelle. Ainsi, ce statut promissif révèle deux aspects communicationnels qui me semblent essentiels : d'un côté, bien qu'il n'y ait pas qu'un seul mode d'approche possible des œuvres, la médiation impose la plupart du temps un seul cadre interprétatif à l'œuvre et, d'un autre, que cela n'empêche aucunement le spectateur de résister à l'idéologie véhiculée par le discours de la programmation. En effet, rien n'oblige les spectateurs d'user du film comme bon leur semble, à le prendre pour ce qu'il est, indépendamment des discours de la médiation. La programmation n'a aucune puissance impérative et coercitive en vertu de laquelle elle s'imposerait aux individus qu'ils le veuillent ou non. Même si elle exerce un pouvoir de domination en imposant une norme esthétique et une signification culturelle, les spectateurs ont toujours « la possibilité de dénoncer les décalages entre la promesse des discours et la réalité des intérêts » (Wolton, 1997 : 18). Chaque individu a le pouvoir de refuser le consentement de la médiation et peut mettre en œuvre sa propre normativité culturelle. C'est en cela que la médiation partage des éléments communs avec la démocratie, à savoir le respect des libertés individuelles grâce à la capacité critique du spectateur qu'elle suppose en raison d'une certaine autonomie qu'elle lui accorde.

Pourtant, on aurait tort de penser que le pouvoir de consentement de la médiation soit suffisant pour entretenir une conception démocratique. Encore faut-il que l'on ait la capacité de critiquer, de refuser l'idéologie des représentations. En générant une réception possible, le dispositif de programmation présuppose les compétences nécessaires à son exécution et en même temps, l'institue. Cependant, des décalages entre la compétence supposée et la compétence réelle des spectateurs peuvent naître et produire, dans des situations d'inégalités sociales et d'infériorisation culturelle, une coercition de fait. Dès lors, il est du rôle de la médiation de proposer des cadres interprétatifs dans lesquels les publics se reconnaissent et par lesquels leur libre arbitre reste sauf, tout en gardant le

souci d'une homogénéisation des savoirs parmi les individus. Voyons alors comment la Cinémathèque use de certaines stratégies pour assurer l'intégration et la solidarité sociale dans un monde de normes esthétiques et de valeurs culturelles partagées.

>>>

### **Les logiques de programmation comme moyen de réduire les inégalités d'accès à la culture cinématographique**

Comment pourrait-on penser la formation d'un lien social entre différents groupes sociaux lorsque la médiation tend à s'imposer par un discours de légitimité ? Comment toucher les communautés de goût les plus restreintes, voire marginales, dont les intérêts sont tournés vers une qualité cinématographique autre que l'idéologie dominante des représentations culturelles ? Si la médiation vise à consolider l'interdépendance des groupes sociaux en affiliant les spectateurs entre eux par le simple fait de « vivre ensemble » la même chose au même moment, l'enjeu est de produire des stratégies de programmation qui permettent de faire se rencontrer les individus. Faute de pouvoir inciter les gens à consentir à l'acte de médiation, il semble donc que le seul moyen possible soit de réaménager les modalités d'exposition des films afin de les rendre acceptables par tous.

L'organisation de la programmation de la Cinémathèque française constitue un ensemble de programmes dont certains évoluent simultanément dans une même période. Chaque programme s'exprime par un intitulé qui constitue un cadre d'exposition aux œuvres diffusées. Il résulte ainsi d'une hiérarchisation esthétique des films par les ressemblances formelles ou thématiques qu'ils se doivent de posséder. Le programme agit ainsi comme un dénominateur commun à partir duquel les œuvres s'affilient entre elles. La particularité de chaque film est alors transcendée par ce critère commun qui communique aux publics l'orientation d'une attente de réception.

Les logiques de rassemblement des films à la Cinémathèque peuvent être regroupées en deux grandes catégories. Premièrement, celle qui compose sur la base de normes esthétiques traditionnelles consacrées par des instances symboliques diverses (l'éducation, la culture, l'artistique, etc.) et dont l'histoire a enregistré la formation. C'est ainsi, par exemple, qu'est entretenue la vision auteuriste du cinéma, promulguée dans les années 1960 par *Les Cahiers du cinéma*, et que sont maintenus les découpages temporels des périodes artistiques et les identités génériques. On y reconnaît certaines programmations traditionnelles : les monographiques dont le lien de filiation est un acteur de la création cinématographique, les génériques fondées autour d'un genre, les historiques délimitées par un lieu et une époque et les artistiques consacrées aux œuvres d'une école ou un courant artistique. Cette reproduction du passé culturel forme ainsi des systèmes patrimoniallement formatés car ils ne font que remettre au goût du jour ce que la société a auparavant institutionnalisé. En valorisant les œuvres de cette manière, il est certain que la Cinémathèque ne bouscule pas les habitudes de réception. Au contraire, elle apporte des réponses sur la formation des goûts parce qu'elle donne les moyens aux individus, dans leur recherche d'appartenance aux groupes sociaux, de se référer aux pratiques culturelles de leur groupe de référence et parce qu'elle renforce la cohésion interne des groupes sociaux par le plaisir partagé à reconnaître ensemble des valeurs communes.



## 7. Le dispositif de la programmation culturelle à la Cinémathèque française

---

La seconde, plus innovante, se compose sur une approche moderne de concevoir le passé cinématographique. Programmer consiste alors à resituer les œuvres dans un espace « hors-histoire » (Païni, 2002 : 21) pour mieux faire l'Histoire, c'est-à-dire actualiser le passé cinématographique dans un présent patrimonial fait d'un nouvel usage d'œuvres qui aurait perdues, avec le temps, leur intérêt culturel. Il s'agit donc d'écrire l'Histoire des œuvres de manière à court-circuiter les survivances du passé, en proposant un regard original sur les œuvres. Ce sont principalement des programmes qui rassemblent les films esthétiquement hétérogènes autour d'un même thème. C'est le cas du programme intitulé « Au cœur de la forêt » (janvier-février 2007) qui permet d'établir des comparaisons plastiques ou narratives entre les films à partir d'un même élément, la représentation de l'espace forestier. Il s'établit un dépassement formel des apparences à partir duquel ressortent les côtés inattendus, imprévus, des films. Ces systèmes de références sont patrimonialement marqués par des procédés de défamiliarisation qui visent à « protéger la fraîcheur des apparences » (Ginzburg, 2001 : 32), afin d'éviter au spectateur une réaction habituelle, formatée et sans relief, et de provoquer en revanche l'expérience d'une immédiateté impressionniste, une sensation vive, plus expressive et inédite... Par ailleurs, ce cadre d'exposition des films permet de les rendre plus accessibles aux publics, et plus seulement aux cinéphiles, car elles n'appellent pas forcément une compétence cultivée.

Toutefois, les horizons d'attente ainsi formulés ne sont pas forcément déterminants pour deux raisons. D'une part, on peut constater d'autres logiques de rassemblement qui ne forment pas une catégorie à proprement parler car elles revêtent les propriétés et valeurs des deux catégories précédentes. Il s'agit de programmes qui communiquent indirectement une volonté de sensibiliser les publics aux enjeux de la sauvegarde du patrimoine, en affichant soit la provenance des films issus des collections de la Cinémathèque française ou des Archives du film, soit en mettant à l'honneur le travail de restauration des films. C'est dans ce dernier objectif que fut programmé la rétrospective Louis Feuillade (mars 2006), bien que l'intérêt de programmation soit avant tout monographique. D'autre part, les frontières qui délimitent ces grandes catégories sont poreuses. Ainsi, un programme intitulé « l'horreur britannique » renvoie autant à la fois à une attente générique, mais aussi à une attente artistique par la découverte d'une nouvelle qualité esthétique de l'horreur reconnaissable dans les films produits par la société Hammer, dans les années 60. Ce qui implique, inversement, que les œuvres peuvent appartenir à différents programmes. Comme ce fut le cas des *Aventures du Baron de Munchausen* (Terry Gilliam, 1987), programmé, une première fois, dans un hommage au Directeur de la photographie italien, Giuseppe Rotunno (29 mars 2006), une seconde dans un thème intitulé l'illusion au cinéma (14 juin 2008) et une troisième dans un autre thème intitulé les voyages imaginaires (17 juillet 2008). Faire un usage polyvalent des films, dans la mesure où ils ont une capacité d'ouverture au sens, consiste alors à créer des possibilités différentes d'accès à l'œuvre tant en terme pratique, puisque le film est programmé à plusieurs reprises, qu'en terme d'efficacité dans la transmission de savoirs. Mais, à élargir les cadres interprétatifs des films et à sur-affilier les œuvres entre elles, n'y a-t-il pas un risque d'entretenir paradoxalement une culture éphémère dont la médiation perdrait toute cohérence et utilité ? En effet, les spectateurs pourraient aisément devenir des « braconniers » en refusant les logiques de programmation par une pratique aléatoire des programmes, dans le simple souci de compléter leur propre musée imaginaire. La programmation se résumerait alors à une totalité d'œuvres non-réductibles à ses divers programmes. D'où la difficulté de cerner réellement les publics de cette culture de consommation, lorsque celle-ci se caractérise par des pratiques multiformes, combinatoires et toujours anonymes. Indépendamment du dispositif de médiation, il y a toujours entre l'individu (son vécu personnelle, ses expériences subjectives et les films (les valeurs symboliques et culturelles qui s'impose à lui), l'écart de l'usage qu'il en fait.

## 7. Le dispositif de la programmation culturelle à la Cinémathèque française

---

En conclusion, la programmation de la Cinémathèque française est ambivalente en ce qu'elle véhicule de nombreuses valeurs et représentations pouvant être différentes, voire opposées. Mais elle en propose le plus souvent une interprétation syncrétique ouvrant sur la définition d'une nouvelle culture hybride, originale et, au final, relativement cohérente. Cependant, si le dispositif de programmation peut être envisagé comme une médiation, il n'en demeure pas moins une assistance publique relativement incertaine des résultats qu'elle peut apporter. Bien qu'elle tente de transmettre des œuvres de qualité aux plus « démunis culturellement », elle ne fournit pas suffisamment de repères permettant d'apprécier les œuvres difficiles d'accès. Le dispositif de programmation rentre donc aisément en lutte contre toutes formes hégémoniques de représentations culturelles véhiculées par les médias et les industries culturelles. D'où, la nécessité pour la Cinémathèque de produire un discours de légitimité, sans lequel elle ne pourrait être reconnue, qui pose la question de la marge de liberté laissée au public. Cependant, comme nous l'avons souligné en introduction, le dispositif de programmation n'est qu'un aspect des processus de médiation mis en œuvre par la Cinémathèque française. Il serait donc intéressant à l'avenir de le replacer dans une conception globale de la médiation et de mesurer l'influence que pourrait avoir par exemple la rencontre des professionnels et des publics. Ce qui permettrait d'enrichir notre débat d'une question éthique : est-il possible (et si oui souhaitable) d'intervenir activement sur l'expérience des individus ?

### Bibliographie

Benjamin, Walter (2007). *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* (1972), Paris, Allia

Caune, Jean (1992). *La Culture en action. De Vilar à Lang : le sens perdu*, Grenoble, PUG

Cinémathèque française (2007). « Association : statuts du 25 juin 2007 ».

<http://www.cinematheque.fr/fr/51-rue-de-bercy/lacinematheque.html>. Consulté le 9 décembre 2008

Païni, Dominique (2002). *Le Temps exposé. Le Cinéma de la salle au musée*. Paris, Cahiers du cinéma

Eco, Umberto (1985). *Lector in fabula* (1979), Paris, Editions Grasset & Fasquelles

Goodman, Nelson (1992). « Quand y a-t-il art ? » dans Gérard Genette (textes réunies et présentés par), *Esthétique et poétique*, Editions du Seuil, Paris, 67-82

Ginzburg, Carlo (2001). *A Distance - Neuf essais sur le point de vue en histoire* (1998), Gallimard

Jauss, Hans Robert (1978). *Esthétique de la réception*, Paris, Gallimard

Jost, François (1997). « La Promesse des genres », *Réseaux*, n° 81, 11-37

Lamizet, Bernard (2000). *La Médiation culturelle*, Paris, L'Harmattan

Leveratto, Jean-Marc (2006). *Introduction à l'anthropologie du spectacle*, Paris, La Dispute/SNEDIT

## 7. Le dispositif de la programmation culturelle à la Cinémathèque française

---

Rasse, Paul (2000). « La médiation culturelle entre idéal théorique et application pratique », *Recherche en communication*, n° 13, 38-61

Searle, John Rogers (1982). *Sens et expression*, Paris, Editions de Minuit

Wolton, Dominique (1997). *Penser la communication*, Paris, Flammarion

notes

[1] Selon Paul Rasse, la « médiation culturelle » est à fois un concept théorique, qui vise à expliquer les phénomènes d'acculturation et de cohésion sociale par l'adhésion des individus à une culture commune, et une pratique professionnelle qui repose sur l'idée d'une intervention sociale dans un contexte institutionnalisé. En somme, ce qui importe n'est pas tant le terme médiation, mais le terme « culturel » qui est issu, dans le premier cas, de son acception anthropologique et, dans le second, de son acception plus restreinte, académique, liée aux œuvres dites « culturelles » et aux pratiques qui y sont rattachées. (Rasse : 2000, p. 38-39)

[2] Les activités culturelles liées à la valorisation du patrimoine cinématographique comprennent en plus des animations pédagogiques (dont certaines sont destinées aux publics scolaires), des spectacles pour jeunes publics, des conférences, des expositions temporaires et un musée du cinéma.

[3] C'est un plan de sauvegarde et de restauration des films anciens appartenant aux collections des Archives françaises du film, de la Cinémathèque française et de la Cinémathèque de Toulouse, validé et financé par le Ministère de la Culture de 1991 à 2006.

[4] Trois rétrospectives furent consacrées à Mai 1968 de mars à juin 2008 : « Mai 68 et le Cinéma », « Mai 68 International », « Sélection 1968 du festival de Cannes ».

[5] Je reconnais que cette considération peut-être fortement nuancée, car il arrive parfois que « les médiateurs culturels (programmeurs, intervenants, conférenciers, etc.) aient du mal à admettre l'expression de réceptions qui ne sont pas culturellement "légitimes" : cela n'est pas forcément rejeté verbalement, mais passe par tout le « non verbal » de l'interaction (dans ces situations sociales, on mesure bien sur le terrain l'imposition culturelle en ce cas déployée) » (Commentaire transmis par mail à l'auteur par Pascal Génot, repris ici par l'auteur). Il s'agit là d'une hypothèse d'étude qui mériterait d'être plus approfondie par les résultats d'une enquête de terrain.

[6] La rétrospective Raoul Coutard eut lieu du 28 mars au 9 avril 2007.